

Cuando el extranjero toma la palabra

GRACIELA VILLANUEVA

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL, IMAGER (UR 3958), F-94010,

CRÉTEIL, FRANCE

maria-graciela.villanueva@u-pec.fr

1. Los diálogos en la narrativa

1. Aunque haya relativamente pocos estudios sobre el tema, la importancia de la dimensión dialogal es innegable en la ficción narrativa. Comencemos por lo más evidente: cualquiera sea el género en el que aparezca inserto, el diálogo no solo transmite los significados explícitos o implícitos de los enunciados de ciertos personajes, sino que proporciona también otro tipo de informaciones. El aporte de la dimensión dialogal es particularmente interesante en los géneros narrativos, porque el diálogo
 - introduce el punto de vista de un personaje, en muchos casos diferente de otros puntos de vista (los de otros personajes o los del narrador del relato) y contribuye así a enriquecer la percepción de los hechos narrados,
 - permite, sobre todo cuando se transcribe en discurso directo, caracterizar al personaje que habla, ya que transmite información sobre su pertenencia social y/o sobre su ideología y/o sobre su carácter (elementos que se perciben a través del modo en que el personaje se expresa),
 - contribuye además a la caracterización del narrador, que es quien distribuye la palabra y decide qué transmitir y cómo hacerlo. El estudio de Sylvie Durrer sobre el diálogo en la novela (Durrer, 1999) constata, por ejemplo, que los personajes pueden ser a veces objeto de *discriminación discursiva* por parte del narrador. Esto se verifica en obras en las cuales ciertos personajes no acceden nunca -o casi nunca- al discurso directo¹. La discriminación discursiva puede ser un rasgo

1 En muchos casos la discriminación discursiva es, en efecto, el correlato de una discriminación social. Sobre *Germinál* de E. Zola, Sylvie Durrer escribe: «Tandis que Mme Hennebeau, femme du propriétaire de la mine, se voit appliquer le discours direct, la Maheude, femme de mineur, a droit à un traitement discursif bien différent : [...] ses interventions [...] sont construites au discours narrativisé. C'est donc le narrateur qui

característico del narrador del relato o una estrategia que, sea cual sea la posición del narrador, el autor del texto emplea con el objeto de denunciar la discriminación social (tal es el caso en el ejemplo de *Germinal* de Zola que da Sylvie Durrer).

2. Otros aspectos importantes para tener en cuenta al estudiar el diálogo en la narrativa son sus formas y sus funciones. Diversos dispositivos textuales declinan una gama que va de la supuesta literalidad del discurso directo a la reformulación completa en tercera persona (discurso narrativizado), pasando por los matices del discurso indirecto e indirecto libre que conservan cierta literalidad respecto de lo dicho pero lo reformulan en tercera persona. En cuanto a las funciones del diálogo, Sylvie Durrer distingue la que tiene que ver con la caracterización de los personajes y las que apuntan a organizar el relato (introduciendo, por ejemplo, elementos nuevos en una secuencia, o haciendo que la acción avance, o proponiendo una transición entre diferentes secuencias narrativas). El uso del diálogo para marcar transiciones puede convertirse en un verdadero dispositivo de puntuación textual².

s'exprime en son nom. Nous avons là une mise en scène de la parole qui fait écho à la thématique générale du roman. Il n'y a égalité entre la bourgeoise et l'ouvrière ni d'un point de vue social ni d'un point de vue discursif. Les ouvriers n'ont jamais vraiment voix au chapitre » (Durrer, 1999; 110).

- 2 Es lo que suele ocurrir con el discurso directo en muchas secuencias de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Citemos, a modo de ejemplo, el final del primer capítulo de la novela, cuando José Arcadio lleva a sus hijos a conocer el hielo y breves secuencias de lo que dicen los personajes aparecen en discurso directo entre comillas y van condimentando el relato del episodio hasta que una frase del padre es transmitida textualmente después de una raya de diálogo, lo que otorga a ese discurso directo el peso conclusivo necesario para dar fin al episodio: «José Arcadio Buendía, sin entender, extendió la mano hacia el témpano, pero el gigante se la apartó. “Cinco reales más para tocarlo”, dijo. José Arcadio Buendía los pagó, y entonces puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio. Sin saber qué decir, pagó otros diez reales para que sus hijos vivieran la prodigiosa experiencia. El pequeño José Arcadio se negó a tocarlo. Aureliano, en cambio, dio un paso hacia adelante, puso la mano y la retiró en el acto. “Está hirviendo”, exclamó asustado. Pero su padre no le prestó atención. Embriagado por la evidencia del prodigio, en aquel momento se olvidó de la frustración de sus empresas delirantes y del cuerpo de Melquíades abandonado al apetito de los calamares. Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó: —Éste es el gran invento de nuestro tiempo» (Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*).

3. Tenga o no una función constructiva u organizativa, lo cierto es que el diálogo (y el discurso directo, que es la forma mínima del diálogo que reproduce la intervención de un solo locutor) introduce la oralidad. Y de la mano de la oralidad entran en la novela registros, dialectos, acentos, ritmos, modos de hablar, es decir una serie de elementos que contribuyen a la caracterización y a la identificación de los personajes y del narrador³.

2. La falsa transparencia del discurso directo

La dualité – la duplicité du discours direct, c'est qu'il fait dire ce qu'il veut en feignant de faire redire.
Duval Sophie (cit. en Prak Derrington, 2004; 6)

4. De las múltiples formas en que puede ser transmitida la palabra de los personajes en la narrativa, nos detendremos en la que parece más transparente: el discurso directo. En un artículo de 1999, Emmanuelle Prak-Derrington demuestra que este tipo de discurso dista mucho de ser un espejo o una copia fiel de la oralidad de los personajes. A diferencia del discurso indirecto libre (cuya superposición de voces ha sido objeto de un verdadero *fervor analítico* por parte de la crítica y que ha sido considerado como el símbolo emblemático del dialogismo y la polifonía), el discurso directo suele concebirse como un simple e incluso mecánico encadenamiento explí-

3 Un ejemplo muy claro del uso del discurso directo para identificar a un narrador es el comienzo de *La pesquisa* de Juan José Saer, donde el déictico inicial y el imperativo del final del segundo párrafo, permiten situar y caracterizar a un narrador por el momento desconocido: « *Allá, en cambio*, en diciembre, la noche llega rápido. Morvan lo sabía. [...] Y sabía también que [...] era a esa hora cuando la sombra que venía persiguiendo desde hacía nueve meses, inmediata y sin embargo inasible igual que su propia sombra, acostumbraba a salir del desván polvoriento en el que dormitaba, disponiéndose a golpear. Y ya lo había hecho —*agárrense bien*— veintisiete veces » (Juan José Saer, *La pesquisa*, el subrayado es nuestro).

Muchas páginas después sabremos que el narrador es Pichón Garay, uno de los personajes de la parte de la novela que transcurre en la ciudad de Santa Fe. Pichón, que vive en París (y que es un personaje recurrente en la ficción saeriana), ha viajado de visita a su ciudad natal en un caluroso verano y le cuenta a sus amigos una historia "real" de asesinatos en serie. Al comenzar su relato, recuerda los crepúsculos del comienzo del invierno parisino. El hecho de que esté conversando con sus amigos explica retrospectivamente el registro familiar que utiliza (ej. "agárrense bien", expresión que por otra parte inscribe su discurso desde el punto de vista dialectal y dentro de un registro de intercambio informal).

cito y sucesivo de diferentes voces, un dispositivo de supuesta transparencia para la transcripción de la oralidad que inyecta en el texto de ficción un pronunciado efecto de realidad. El discurso directo -argumenta Prak-Derrington- suele pensarse como una transcripción literal y fiel de las palabras de un personaje. Prak-Derrington constata el poco interés que ha despertado en la crítica el uso del discurso directo en la literatura y demuestra el error en que han incurrido quienes consideran que el papel de un narrador que recurre al discurso directo se limita a una mecánica reproductiva:

Tout se passe comme si le narrateur s'arrêtait au seuil de la parole des personnages, comme si sa voix était mise entre parenthèses, en même temps que se déployait leur plurilinguisme. Cette opinion, dominante, se retrouve sous la plume d'aussi éminents théoriciens que Genette [...] ou même Bakhtine (Prak Derrington, 2004; 3).

5. Entender el discurso directo como una simple "cita" o reproducción del significante de lo que los personajes dicen es, según Prak-Derrington, un error. La insistencia en la autonomía de este mecanismo de transcripción de lo que los personajes dicen tiende a ocultar que todo texto citado depende enteramente de la palabra que lo cita. Retomando los argumentos de Antoine Compagnon en *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), Prak-Derrington recuerda que lo que importa en el análisis de un discurso citado es menos la yuxtaposición o la disyunción estilística respecto del discurso que lo cita que su sumisión, su relación de dependencia, rasgo que caracteriza a todo discurso enmarcado. El discurso directo de un personaje depende de lo que con él quiere hacer el narrador y, en última instancia, de lo que con él quiere hacer el autor del texto. Para quien tome en cuenta la complejidad de la enunciación enmarcada, el discurso directo perderá toda transparencia:

L'échelonnement énonciatif du discours direct impose inévitablement, sinon une manipulation, au moins un second degré dans l'interprétation du dit. Derrière l'apparente objectivité, derrière la fiction de l'effacement du citeur à la frontière des guillemets, œuvrent, nécessairement, le découpage, l'intervention, l'interprétation qu'il donne du segment cité. Dans le dialogue romanesque, et du fait de la dualité constitutive du citeur, le discours direct peut fonctionner comme un véritable jeu de cache-cache. Il se révèle alors être un véritable langage indirect, non plus miroir, mais leurre, sans rien de simple, ni de direct (Prak-Derrington, 2004; 7-8).

6. El discurso directo se decodifica a partir de un "discurso atributivo", cotexto que precisa quién le habla a quién, cuándo y cómo. Y aunque este discurso atributivo sea extremadamente breve, es sumamente importante, ya que en él puede leerse la marca del narrador. El discurso atributivo es,

según Prak-Derrington, “el lugar privilegiado de inscripción de la axiología y del sistema evaluativo del narrador” (Prak-Derrington, 2004; 8). Sin embargo hay casos en que el discurso atributivo se reduce a su mínima función: identificar, sin hacer ningún comentario, al personaje cuyas palabras se transcriben en forma supuestamente *directa*. Lo cierto es que el discurso directo supone una puesta a distancia de la palabra del otro y lo interesante es observar la existencia de una gran cantidad de variantes entre la (casi) absoluta consonancia del narrador o del autor con el discurso citado y la absoluta disonancia. La descripción de los gestos, la prosodia o el acento particular de un personaje que habla pueden servir para cuestionar o, por el contrario, para aprobar lo que el personaje está diciendo, incluso cuando dicha aprobación contradiga el punto de vista del narrador.

3. Cuando el extranjero toma la palabra

7. El análisis de la dimensión dialogal y de la oralidad resulta particularmente interesante en los textos narrativos en los que aparecen personajes extranjeros, un tema que, a pesar de haber sido objeto de pocos estudios teóricos, permite avanzar en una reflexión general sobre el funcionamiento del diálogo en la ficción narrativa. La palabra del personaje extranjero en el contexto de un relato funciona, en efecto, como una suerte de lente de aumento que contribuye a la comprensión de la dimensión dialogal en los géneros narrativos, incluso en aquellos en los que no aparecen personajes extranjeros. No es casual que en su estudio sobre el diálogo en la novela Sylvie Durrer se refiera la oralidad de una serie de personajes extranjeros y que en su reflexión sobre el discurso directo Prak-Derrington también cite a menudo ejemplos de personajes (tomados de novelas de Heinrich von Kleist y Thomas Mann⁴) que tienen acento extranjero.

8. Consideremos el modo en que se expresa un personaje extranjero en una obra literaria. Según una convención tácita (y comprensible, ya que de lo contrario la obra literaria solo podría ser comprendida por lectores bilingües), los personajes, cualquiera sea su origen, hablan la lengua en la que la obra está escrita. En un texto narrativo, las palabras de un personaje

4 Prak-Derrington ilustra, analiza las marcas fonéticas, morfosintácticas, prosódicas, léxicas y todo lo que tiene que ver con el registro de lengua o los acentos particulares y a menudo extranjeros en la transcripción en discurso directo de las palabras de los personajes de una serie de novelas de Heinrich von Kleist y Thomas Mann.

extranjero pueden ser transmitidas en forma de discurso directo, como discurso indirecto, como discurso indirecto libre o a través de un discurso narrativizado que reformula y sintetiza lo que el personaje dice. El discurso indirecto y el indirecto libre, en la medida en que suponen una reformulación en tercera persona de lo que el personaje dice o piensa en primera persona, acaban siendo un dispositivo natural de “traducción” de la lengua del extranjero a la lengua del narrador, entendiendo “traducción” tanto en sentido literal (transposición de una lengua a otra) como en sentido figurado (reformulación).

9. En los casos en que se propone un discurso directo como supuesta reproducción literal del habla del extranjero, el narrador puede o no introducir algún comentario sobre el acento o el modo de expresarse de su personaje y puede a veces también incluir algún término de la lengua materna del extranjero o intentar imitar su pronunciación particular, lo que contribuye a dar cierto color y cierto efecto de realidad al diálogo. Menos frecuente es que haya un intento sistemático y continuo de representación del acento extranjero. Es lo que muestra Durrer en su estudio sobre la obra de Balzac:

L'écriture de l'accent étranger n'est [...] pas systématique. Il est reproduit lorsqu'il apporte un bénéfice à l'intrigue, lorsqu'il en est escompté un effet comique ou lorsqu'il permet de nourrir le portrait d'un personnage [...]. Comme pour l'accent régional, dans la majorité des cas, les écrivains se contentent de mentionner un accent étranger sans le reproduire (Durrer, 1999; 18).

10. Este abandono del intento de reproducir el acento extranjero se explica por el desafío que eso supone para un escritor y por la dificultad que implica para un lector la inclusión de enunciados extraños a los usos habituales de la lengua en que está escrita una obra. Por otra parte, como bien lo observa Durrer, la imitación de un acento foráneo suele tener un efecto cómico, algo que puede no convenir en absoluto al proyecto poético o ideológico que un autor tiene en mente. Volveremos sobre este tema.
11. Para avanzar en la reflexión sobre la dimensión dialogal de la literatura, propondremos el estudio de un corpus de textos argentinos publicados en la época de la inmigración masiva (es decir en las últimas décadas del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, período en el que, como bien lo indica el censo de 1914, un tercio de la población argentina había nacido fuera del país). Nuestro corpus incluye cuarenta obras de ficción en las que aparecen personajes extranjeros. Un poco más de la cuarta parte son obras

de teatro, el resto son obras narrativas (cuentos, novelas y también viñetas, cuadros de costumbres y pequeños relatos insertados en textos de diversos géneros). Este corpus nos permite observar a trescientos treinta personajes extranjeros⁵, algunos en papeles muy secundarios y otros, por el contrario, en papeles protagónicos⁶.

12. Lo que nos interesa analizar en el marco de este trabajo es quiénes hablan y cómo lo hacen. Por cuestiones de espacio, limitaremos nuestro estudio al análisis de la palabra del extranjero transmitida por medio del discurso directo sobre todo en los textos narrativos, ya que en ellos, a diferencia de lo que ocurre en los géneros dramáticos (donde el diálogo entre personajes es el mecanismo constructivo fundamental), la transcripción en discurso directo de las palabras de un personaje extranjero es el resultado de una primera elección, es decir de la opción por el discurso directo en lugar del discurso indirecto, del indirecto libre o del discurso narrativizado. Y otra elección se superpone inmediatamente a la primera: la de transcribir o no el acento extranjero. El análisis de las causas y de las consecuencias estéticas e ideológicas de estas decisiones sobre la palabra del extranjero, la comparación del modo en que se transcriben las palabras de un personaje extranjero en una versión narrativa y en una versión dramática de una misma obra y la observación del tratamiento particular que los textos narrativos y dramáticos dan a ciertos acentos extranjeros son muy útiles para pensar el funcionamiento del discurso directo en la narrativa en general, aun cuando no haya personajes extranjeros.
13. En el corpus estudiado la representación del acento extranjero varía según el género: es casi sistemática en el género dramático (resultaría en efecto sumamente extraño, por una cuestión de verosimilitud, que un personaje extranjero hablara el castellano con la fluidez de un nativo), mientras que en los cuentos, novelas y viñetas costumbristas existe la opción de
 - 5 330 personajes extranjeros en 40 obras: 287 de ellos en 27 textos narrativos y los otros 43 en 13 textos dramáticos (ver el corpus en la bibliografía final). Cuando decimos "extranjeros" hablamos de extranjeros desde el punto de vista jurídico y también de hijos de extranjeros, a quienes el *ius solis* vigente en Argentina dio inmediatamente la ciudadanía, pero que tardaron en ser reconocidos como verdaderamente argentinos.
 - 6 La presencia o no de un nombre propio nos da una idea de la importancia de los personajes en las acciones narradas o representadas en las obras del corpus: un poco menos de la mitad (42%) de los 330 personajes considerados carece de nombre propio. El resto (58%) tiene en algunos casos solo un nombre de pila (16%), en otros casos solo un apellido (14%). En aproximadamente un tercio del total (28%) de los personajes aparece un nombre propio completo (nombre y apellido).

que un personaje extranjero se exprese o no de manera torpe y cometiendo errores de sintaxis, morfología, léxico o pronunciación. Por una convención tácita que facilita la lectura, el lector de un cuento o de una novela puede aceptar una forma de hablar neutra en un personaje extranjero sin juzgarla necesariamente inverosímil, algo imposible en el teatro realista y costumbrista de fin del siglo XIX y principios del siglo XX.

14. Si observamos el conjunto de los personajes extranjeros cuyas palabras se transcriben en discurso directo en las obras narrativas del corpus que hemos estudiado, vemos que el uso de un español neutro o de un español argentino para transcribir lo que dicen los personajes extranjeros es mucho más frecuente que el registro de un acento particular. Lo cierto es que en nuestro corpus narrativo un poco menos de la mitad de los 287 personajes extranjeros que aparecen toma la palabra en discurso directo y solo hay 52 casos en que ese discurso directo permite percibir un acento extranjero⁷.
15. Tres opciones se presentan en realidad a los narradores de las obras de nuestro corpus cuando se trata de modelar el discurso directo del extranjero:
 - imitar el acento particular del personaje en su articulación del español,
 - transcribir lo que dice el personaje extranjero en "un español neutro",
 - transcribir lo que dice el personaje extranjero en "un español argentino".
16. La mera existencia de una pluralidad de opciones en el seno del discurso directo de los personajes extranjeros confirma las observaciones de Prak-Derrington sobre la falsa transparencia del dispositivo. Si hubiera absoluta transparencia, existiría una única opción.

7 El porcentaje de personajes extranjeros que hablan con un acento particular es mucho mayor en el teatro, ya que hacer hablar a un extranjero en un castellano neutro en una obra dramática supone correr el riesgo de crear una situación inverosímil. En el corpus de obras dramáticas que hemos estudiado, sobre un total de 43 personajes extranjeros, 28 habla con un acento particular, es decir el 65% y el 35% restante corresponde a personajes secundarios que nunca toman la palabra (son personajes extranjeros que tienen cierta importancia en la diégesis y a los que se hace referencia, pero que no aparecen en escena, o bien personajes que sí aparecen en escena pero que tienen un papel muy secundario y no hablan). Para resumir: en el teatro argentino de aquellos años, cuando un personaje extranjero habla, tiene siempre un acento extranjero.

4. El acento extranjero, los acentos extranjeros

17. Como ya lo hemos adelantado, la reproducción de un acento foráneo en discurso directo provoca sobre todo risa. Esto explica que el recurso sea más frecuente en la literatura costumbrista y satírica (por ejemplo en las obras de Grandmontagne, Fray Mocho o Payró) que en la literatura que milita a favor o en contra de la inmigración.
18. Para describir el acento extranjero es importante subrayar el peso de los estereotipos. En la literatura argentina de la época de la inmigración masiva aparecen sobre todo los acentos estereotipados de los italianos y los españoles, y, con mucha menor frecuencia, el español de los ingleses, alemanes y franceses o los acentos de diversas regiones de España. El ejemplo más gracioso de reproducción de los acentos del español peninsular aparece en el capítulo “Chistus y gaitas o el regionalismo de los emigrados” (en *Los inmigrantes prósperos* de Francisco Grandmontagne) cuando un asturiano, un vasco, un gallego y un andaluz discuten sobre los instrumentos musicales que deben utilizarse en el festejo de las próximas romerías⁸.
19. Si el acento de los españoles provenientes de diversas regiones de España puede aparecer a veces en la literatura (recordemos que el que se reproduce con más frecuencia es el acento de los gallegos⁹), la diferencia

8 El asturiano, presidente de la asamblea, se expresa en un registro alto que demuestra cierto nivel cultural (cuando habla de “los pliegues de la bandera roja y gualda, enseña de la patria grande, que tuvo su cuna en Asturias”), mientras que el vasco acriollado comete errores de sintaxis, conjugación y flexión nominal (“Todo el lana que usté me debes, emplear harás en traer la chistu”), el gallego articula la “o” igual que la “u” y confunde las consonantes velares sordas y sonoras (“Yo pidu que se traia la jaita”) y el andaluz cecea, se come las eses, los finales de palabras, además de confundir o suprimir diversas consonantes (“—La pampa, zeñore, etá azombrá de nuetro patriotismo, de nuetro amó a Ezpaña, la gloriosa nasión en cuyo dominio sobre la faz der globo terráqueo no se ponía er zol en jamá de lo jamaze”). Véase también Villanueva, 2010; 510-533.

9 Esto no es casual, dado el alto porcentaje de inmigrantes gallegos en Argentina. Con acento gallego hablan el portero de una casa robada por el protagonista de *El jorobado* de Eduardo Gutiérrez (que dice “No hay cuidadu [...] Tengu bastante con la primera [paliza] para que procurase la segunda, yo no abriré la boca ni aun para contármelu a mí mismu”) y el sereno que quiere llevarlo a la comisaría como sospechoso en el capítulo final de la novela (y que dice “A la pulecía, amiju [...], lu han trincadu adentru y llu tenju que llevarlu a la tipa”) y también Taniete (el mayordomo del narrador de *Pot-pourri* de Eugenio Cambaceres, que para tranquilizar a su interlocutor dice “—Nu pierda cuidadu ninjunu.”), Santiago (el criado de don Indalecio en *¡Al campo!* de Nicolás Granada, que cuando su patrona le pide explicaciones sobre su retraso, responde: “...estaba rasqueteando al patrún [...] Así dice él : ‘Rasqueteame bien, Santiajo’ y yo lu friēju con el cepillu a sacarle virutas”) y Ferreira (el peón de la tienda de Teodoro Foronda en la novela del mismo nombre de Grandmontagne, personaje que, cuando su patrón, molesto

que puede haber en la forma en que pronuncian el español los napolitanos, genoveses, piamonteses, florentinos o calabreses excede la estereotipia que un lector argentino es capaz de captar. A decir verdad, cuando se trata de representar a los italianos poco importa la región de Italia de la que cada uno provenga, ya que la lengua que todos comparten en la literatura es el *cocoliche*, mezcla particular de castellano e italiano que inmortalizó el teatro¹⁰.

20. La representación de los acentos particulares de los extranjeros no solo apunta a reflejar la realidad del proceso inmigratorio en Argentina sino que responde a veces a imperativos estéticos o ideológicos. La comparación del discurso directo del italiano Sardetti en las dos versiones de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez es muy ilustrativa a este respecto. En la versión novelesca publicada como folletín (1879-80) Sardetti habla en un castellano neutro. Para relatar el episodio en que Moreira viene a reclamarle lo que el italiano le debe, Gutiérrez escribe:

—Es verdad, amigo Moreira —respondió humildemente el pulpero—; yo he negado la deuda porque no tenía plata y si la confesaba me iban a vender el negocio; pero yo sé que le debo y algún día le he de pagar.

21. En la adaptación teatral de la obra en 1886 (adaptación que Gutiérrez elaboró con José Podestá) aparece, en cambio, el acento extranjero:

—E verdad, amigo Moreira, yo he negado la deuda porque nun tenía plata y si la confesaba me iban a vender el negocio; pero yo sé que le debo e algún día le he de pagar.

22. La variación es mínima, pero resulta muy significativa para demostrar que la supuesta transparencia del discurso directo es completamente ilusoria. Para explicar la opacidad del discurso directo en este ejemplo, hay que

por su lentitud, le pregunta “—¿No sabes otro paso?”, responde: “—Sí, señor, sepu otro pasu, pero es más cortu”).

- 10 Para una definición del término “cocoliche” ver José Podestá, *Medio siglo de farándula. Memorias*, Buenos Aires, Río de la Plata, 1930 (cit. en Luis Ordaz, 1980; 174-175). El cocoliche aparece en *El jorobado* de Eduardo Gutiérrez (donde un personaje exclama “*per la Madonna!*” y otro contesta “*Mascarsun!*”), en *En la sangre* de Cambaceres (donde el padre del protagonista ofrece sus servicios ambulantes gritando “*¿componi calderi, tachi, señora?*”), en *Bianchetto* de Adolfo Saldías (donde a la pregunta sobre sus planes, el protagonista responde “*No sé ancora*”), en los cuentos de Fray Mocho (donde el italiano Pascalino, vendedor ambulante, ofrece los chorizos que vende diciendo: “*Berá! ... Roba fina cuesta... ¡Bó!... ¡Li chorichi non si fanno gun artigoli di pero!... ¡Cuesto si po mangiare comi-ti-lo-dico!*”), en los *Cuentos de Pago Chico* de Roberto Payró (en la transcripción de las palabras del doctor Fillipini) y en todas las obras de teatro en las que aparecen personajes italianos.

tener en cuenta que la versión novelesca de *Juan Moreira* (que fue la primera) surgió en el seno de una tradición que establecía una oposición entre gauchos nativos (que siempre se habían sentido libres en un campo que consideraban que les pertenecía) e inmigrantes extranjeros (que el gobierno hacía venir para que trabajaran el campo y permitieran al país entrar en un nuevo orden internacional como exportador de materias primas)¹¹, un contexto en el que el humor podía debilitar la imagen negativa que quería darse del inmigrante italiano. La versión dramática de *Juan Moreira* marcó más tarde un viraje en la orientación ideológica de la obra. La oposición entre los nativos y los extranjeros se desdibujó y se potenció, por influencia de la prédica socialista y anarquista, una oposición entre poderosos y oprimidos en la cual poco importaba dónde hubiera nacido y qué acento tuviera cada uno cuando hablaba. La comicidad del castellano torpe de Sardetti, que habría desentonado en la versión novelesca de la historia de Juan Moreira, pudo manifestarse hacia fines de la década de 1880 y en la década del 90, periodo en el que la versión dramática popularizada por la troupe de los Podestá era aplaudida por un público de clases populares en que se mezclaban nativos e inmigrantes (cf. Halperín Donghi, 1976 y Villanueva, 2005).

23. Para cerrar esta reflexión sobre los acentos extranjeros en la literatura argentina de la época de la inmigración masiva, vale la pena volver sobre el modo particular en que el teatro y la narrativa hacen hablar a los personajes franceses, particularidad que se explica por razones ideológicas. En las obras del corpus, suele suceder que los extranjeros de origen francés no hablen español con un acento particular, sino que se expresen directamente en francés (eso ocurre en la obra dramática *Don Pascual* de Pardo y Prieto y en la larguísima novela de Francisco Sicardi titulada *Libro extraño*). Este hecho, que separa claramente al francés y a la lengua francesa del resto de los personajes e idiomas extranjeros, supone, por un lado, que el público espectador comprende más o menos esta lengua extranjera. Pero para entender cabalmente el matiz es preciso también tener presente la admiración que entonces existía en Argentina por todo lo que venía de Francia. La francofilia generalizada nos permite suponer que existió cierta voluntad en

11 La oposición entre el gaucho y el extranjero es la que inspira, por ejemplo, a Francisco Fernández en la composición de *Solané*, obra dramática escrita en 1872 a raíz de los enfrentamientos entre gauchos e inmigrantes en Tandil y publicada en 1881, cuando estaba empezando el proceso de inmigración masiva.

los escritores de aquella época para preservar a los franceses de la burla que la representación del acento extranjero inevitablemente conlleva¹².

5. El español "neutro" y el español "argentino" del personaje extranjero

24. Como lo hemos mostrado en la versión novelesca de *Juan Moreira*, hay casos en los que el español del extranjero es totalmente neutro, sin acento particular y sin rasgos dialectales marcados. A diferencia de lo que ocurre en la obra narrativa de Gutiérrez (en la que Sardetti habla un castellano neutro y convencional), en otros casos en los que también se omite el acento extranjero hay narradores que intentan compensar el desfase entre la "realidad" de su personaje y el discurso directo de su texto dando información acerca del acento extranjero que no reproducen. He aquí algunos ejemplos de comentarios que tienen este objetivo (en los tres casos el subrayado es nuestro):

1) -No sabe, ¡bueno! Pero dígame cómo fue - insistió Fillipini *en su jerga italo-argentina*, seguro de que por el hilo sacaría el ovillo.

Roberto Payró, *Cuentos de Pago Chico*, cap. XII, p. 107.

2) -Diviértase, diviértase nomás - decía misia Carolina -, que para eso es joven; y mientras no me falte al trabajo...

La verdad es que la gringa no hablaba del todo así, como he dicho. Se conocía que era italiana, y decía coven, trabaco... Pero eso no le hace.

Roberto Payró, *El casamiento de Laucha*, p.273.

3) *En ese castellano pintoresco y musical que llegan a hablar los florentinos que han residido largo tiempo en Buenos Aires, aspirando las vocales y propiciando eufonismos singulares a algunas sílabas y palabras, le dijo dulcemente :*

- 12 Eso no impide que haya textos en los que aparece una versión caricaturesca y cómica del castellano de los franceses. Esto sucede sobre todo en obras narrativas y dramáticas que plasman una visión cómica y paródica del crisol de razas. En la escena 9 del sainete *Don Pascual* de Pardo y Prieto, un personaje francés dice "Je ne peux pas m'exprimer autrement" y el texto impreso agrega la traducción de la frase entre paréntesis (acotación para los actores e información para los lectores de la obra). *Don Pascual* concluye: "Exprimasé usted como quiera", lo que hace sonreír al lector o al espectador, sobre todo al que percibe la diferencia entre "exprimir" y "expresar". Podemos citar otras dos escenas graciosas en las que se reproduce el español de los franceses: en *¡Al campo!* de Nicolás Granada una modista francesa dice "—Pardón, monsieur, pero yo no tieng la culp..." o "Merci, monsieur... La otra companier viendrá luego a probar los vestids de las señoras[...] Los vestids de conciert" y en "Fiestas patrias" de Roberto Payró (en *Cuentos de Pago chico*), el vicecónsul de Francia habla a un público argentino y dice: "representant de la Frans, yo levant' mi vas, pog brindag, en esta fiest, paga las diñas otoridades y diño pueblo de Pago Shic! Señogues : Viv' la Frans! Viv' la Republic' Aryantín!".

-¿Se ha herido Usted?... ¿Puedo ayudarle en su tarea?

Rodolfo Saldías, *Bianchetto*, p. 78.

25. Los comentarios de este tipo son relativamente excepcionales: la mayor parte de las veces el narrador opta por transponer lo que el extranjero dice en un español neutro o en un español argentino sin incluir ninguna observación sobre la pronunciación particular del personaje. A pesar de este silencio, el uso de una u otra variante del español (“neutra” o argentina) puede vehicular connotaciones fuertes. El ejemplo más claro de este fenómeno tiene que ver con la morfología. Como todos saben, una de las particularidades del dialecto rioplatense es el voseo, rasgo que, aunque haya sido siempre la práctica oral corriente de los argentinos, tardó mucho en aceptarse en la lengua escrita y dio lugar a enormes debates¹³. Hasta la segunda mitad del siglo XX la escuela siguió enseñando que el tratamiento de confianza en español se organiza alrededor del pronombre *tú* y la literatura se plegó durante mucho tiempo a la norma escolar. El prestigio de la escuela explica que no solo en la literatura sino también en las diferentes prácticas escritas de la vida cotidiana (por ejemplo en la correspondencia) e incluso en una práctica controlada de la lengua oral (la de la maestra primaria dirigiéndose a sus alumnos durante una clase de Lengua) puedan encontrarse registros de una alternancia entre *tú* y *vos* que nunca existió a gran escala en la realidad del habla argentina.
26. En el marco de esta reflexión sobre el discurso directo en la literatura, nos interesa subrayar que en una época en la que en Argentina la lengua literaria seguía imitando al español peninsular, el voseo se introdujo en la literatura a través del personaje extranjero. El personaje extranjero fue, en efecto, un catalizador que permitió manifestar la particularidad de una oralidad que el respeto de la norma peninsular negaba, condenaba y reprimía. El voseo en boca del extranjero otorgó en algunos casos un plus de realidad

13 Durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX los hispanoamericanos hablaron de una manera y aprendieron a escribir de otra. A veces explícitos y otras veces implícitos, los argumentos para defender esta práctica diglósica fueron muy diversos desde el punto de vista ideológico. Hubo argumentos históricos (España como elemento clave del pasado de América), argumentos imaginarios e ideológicos (preservar la pureza del idioma para evitar que, como el latín, el español se disgregara en múltiples lenguas, o imitar a los españoles porque ellos eran los que hablaban el español *mejor* o el *verdadero español*), argumentos estratégicos, políticos y/o simplemente prácticos (preservar la lengua común para construir una América hispánica unida o para tener la posibilidad de ser leído por todos los hispanohablantes del planeta, o respetar la norma de España por la simple razón de que en España estaba la institución que dictaba las normas en materia lingüística -la Academia de la Lengua- y de allí salían los libros de gramática).

y cierto color local a los diálogos (es lo que sucede en las obras de Fray Mocho y en ciertas obras de Roberto Payró), pero en otros casos tuvo además fuertes connotaciones negativas y sirvió para catalogar al personaje extranjero desde el punto de vista social y sobre todo desde el punto de vista moral. Hay un ejemplo muy claro de este mecanismo en la novela *En la sangre* de Eugenio Cambaceres cuando el protagonista, Genaro, que a lo largo de toda la novela ha hablado de *tú*, acaba tratando de *vos* a su mujer; eso ocurre en el momento mismo en que la golpea, es decir cuando llega al punto extremo de su degradación moral. Podemos citar otro ejemplo en el *Libro extraño* de Francisco Sicardi: los anarquistas de origen extranjero usan formas voseantes que acentúan la condena explícita de que son objeto en la novela¹⁴.

Conclusión

27. Hemos visto que la reproducción del acento extranjero tiene un efecto cómico que hace que en algunos casos se vuelva indeseable. De manera complementaria, hemos observado que la decisión de no reproducir el acento extranjero en la narrativa desemboca a veces en la transcripción en discurso directo de las palabras del extranjero en un español neutro y tuteante o en un español argentino y voseante. La opción por una u otra posibilidad tiene consecuencias estéticas (voseo como plus de realidad) y/o morales (voseo degradante) para el personaje.
28. El análisis del discurso directo de los personajes extranjeros de la literatura argentina de la época de la inmigración masiva nos muestra que, como bien lo observa Emmanuelle Prak-Derrington, el llamado *discurso directo* poco tiene de directo, menos tiene de simple y nada tiene de transparente. En la conclusión de su trabajo, Prak-Derrington escribe:

On a coutume de voir dans le discours direct le plus simple et le plus transparent des modes de discours et de l'envisager uniquement sous l'angle de l'imitation et de la « fidélité » aux paroles présentées comme citées. C'est oublier qu'il se fonde sur la mise en rapport de deux paroles, dont la spécificité reste, toujours, à interpréter. Transportée dans le dialogue romanesque, la dualité du discours direct dévoile le sens de l'énonciation dans toute son épaisseur et sa complexité : comme ensemble construit autant par les mots que les gestes qui les accompagnent, comme tension entre l'immédiat et le médiat, l'innocence affichée du dit du personnage ne pouvant se soustraire à la grille de lecture qu'en

14 Para una visión más completa de la cuestión del voseo en la literatura argentina de aquellos años, véase Villanueva, 2012 y Carricaburo, 1999.

propose le narrateur... mais aussi, de manière plus insidieuse, comme le refuge indirect de la voix de l'ultime citateur : l'auteur. (Prak-Derrington, 2004 ; 15)

29. La pretendida fidelidad a la literalidad de las palabras citadas encubre un juego de poder entre el personaje, el narrador y, en última instancia, el autor del texto literario. Observar lo que sucede cuando el extranjero toma la palabra permite visibilizar, como a través de una lente de aumento, algunos de estos juegos de poder.

Bibliografía

CORPUS ANALIZADO

Narrativa

ARGERICH Antonio, *¿Inocentes o culpables?*, 1884.

CAMBACERES Eugenio,

- *Pot-pourri*, 1882
- *Música sentimental*, 1884.
- *Sin rumbo*, 1885.
- *En la sangre*, 1887 (primera publicación en *Sudamérica* de Buenos Aires).

CANTILO José Luis, *Quimera*, 1899.

FRAY MOCHO José S. Álvarez, *Cuentos*, 1906 (primera publicación de muchos cuentos en *Caras y caretas*).

GERCHUNOFF Alberto, *Los gauchos judíos*, 1910.

GRANDMONTAGNE Francisco,

- *Teodoro Foronda*, 1896.
- *La maldonada*, 1898.

Los inmigrantes prósperos, primera edición sin fecha (Madrid: Aguilar, 1933)

GUTIERREZ Eduardo,

Un capitán de ladrones, 1879 (primera publicación en *La patria argentina* de Buenos Aires).

Juan Moreira, 1879-80 (primera publicación en *La patria argentina* de Buenos Aires).

El jorobado, 1880 (primera publicación en *La patria argentina* de Buenos Aires).

LÓPEZ Lucio V., *La gran aldea*, 1884 (primera publicación en *Sudamérica* de Buenos Aires).

MARTEL Julián (José María Miró), *La Bolsa*, 1891 (primera publicación en *La Nación* de Buenos Aires).

OCANTOS Carlos María,

- *Quilito*, 1891.
- *Promisión*, 1897.

PAYRÓ Roberto,

- *Cuentos de Pago chico*, 1908.
- *Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira*, 1910.
- *El casamiento de Laucha*, 1906.
- *Violines y toneles*, 1908.

SAAVEDRA Osvaldo, *Grandezas chicas*, 1901.

SALDÍAS Adolfo, *Bianchetto*, 1896.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ Carlos, *Barranca abajo*, 1900 (publicación como folletín en el periódico *El pueblo* de Buenos Aires del 1 al 17 de abril de 1900).

SICARDI Francisco, *Libro extraño*, 1902 (dos volúmenes).

VILLAFañE Segundo, *Horas de fiebre*, 1891.

Teatro

FERNÁNDEZ Francisco, *Solané*, 1872.

GARCÍA VELLOSO Enrique, *Gabino el mayoral*, 1898.

GRANADA Nicolás, *iAl campo!*, 1902.

GUTIÉRREZ Eduardo y PODESTÁ José, *Juan Moreira*, 1886.

LEGUIZAMÓN Martiniano, *Calandria*, 1896.

MATURANA José, *La flor de trigo*, 1908.

PACHECO Carlos M., *Los disfrazados*, 1906.

PARDO E.A. y PRIETO R., *Don Pascual*, 1894.

PAYRÓ Roberto, *Marco Severi*, 1905 .

SÁNCHEZ Florencio,

- *Canillita*, 1902.
- *La gringa*, 1904.

TREJO Nemesio,

- *Los inquilinos*, 1907.
- *Los políticos*, 1897.

OBRAS CITADAS

CARRICABURO Norma, *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arcos, 1999.

DURRER Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 1999 (edición utilizada: Armand Colin, 2005).

DUVAL Sophie, « Le miroir fallacieux du discours direct. Parole rapportée, ironie et illusion linguistique », in *Poétique* 119, 1999, p. 259-278 (cit. en Prak Derrington, 2004, p. 6).

HALPERÍN DONGHI Tulio, “¿Para qué la inmigración? Ideología y política migratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino (1810-1914)”, in *Jahrbuch für Geschichte Von Staat (Wirtschaft und Gesellschaft)*, Band 13, Köln, Wien, 1976, Bohlau Verlag, p. 437-489, reeditado en su: *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

ORDAZ Luis, “El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo”, en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, vol. 2, p. 169-192.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « La fausse simplicité du discours direct. Propriétés de la parole alternée dans le dialogue romanesque », in : *Cahiers d'études germaniques*, Université de Provence-Aix-Marseille, 2004, p. 19-32 (version citée: halshs-00425291v2)

VILLANUEVA Graciela,

- “Avatares de Moreira”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 213, Pittsburgh, IILI, octubre-diciembre 2005, p. 1167-1178.
- “Inmigrantes y extranjeros en las leyes y en la ficción”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 3: *El brote de los géneros*, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 501-533.
- « L'indépendance linguistique: le voseo dans la littérature argentine entre 1880 et 1910 », in *Les indépendances en Amérique latine: acteurs, représentations, écriture*, revue *América*, n° 41, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 133-145